

**ACTAS DEL XIII  
CONGRESO INTERNACIONAL  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM  
ALAN DEYERMOND**

**II**

Editadas por  
José Manuel Fradejas Rueda  
Déborah Dietrick Smithbauer  
Demetrio Martín Sanz  
M<sup>a</sup> Jesús Díez Garretas



VALLADOLID  
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

*Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright*

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por  
Valladolid Artes Gráficas

## **EL LIBRO DE BUEN AMOR: UNA LECTURA ALEGÓRICA\***

ARMANDO LÓPEZ CASTRO  
*Universidad de León*

En la investigación histórica lo nuevo suele venir dado más por la continuidad que por la ruptura. Desde este punto de vista, lo que se produce a lo largo de la Edad Media es un desplazamiento de lo colectivo a lo individual, que alcanza su punto culminante en su fase postrera. Lo que se pone de manifiesto en ese “otoño exacerbado”, por usar la terminología de Huizinga, es la conciencia individual, que trata de dar una respuesta a la cultura dominante a través de una serie de imágenes que se construyen en el nivel de la afectividad. Gracias a la integración de la obra literaria en el sistema general de la sociedad, podemos descubrir un sistema de representaciones, que revelan la sensibilidad del tiempo. De esta manera, cuando se dice que el siglo XIV es la época de las grandes personalidades literarias, recuérdese a modo de ejemplo los casos de Petrarca, Chaucer y Juan Ruiz, lo que se quiere dar a entender es que todo lo que afecta a la persona, en esos “tiempos revueltos”, ocupa siempre un primer plano. Y para comprender el fuerte vitalismo que anima al siglo XV, dominado por el uso del cuerpo y de los sentidos, hay que considerar lo que aparece inmediatamente antes, una época contradictoria, llena de tensiones y de contrastes, como es el siglo XIV, en la que tal vez lo más significativo es el esfuerzo del individuo por liberarse del peso de la historia, por recuperar su intimidad<sup>1</sup>.

---

\* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto “La transformación y adaptación de la tradición esópica en el *Libro de buen amor*”, subvencionado por la Junta de Castilla y León, con referencia: LE020A10-1.

<sup>1</sup> Subrayando ese sentido de continuidad histórica, señala J.Huizinga al final de su obra: “Del alma de la propia Edad Media salieron los tiempos nuevos y, como ahora se reconoce, la Antigüedad había desempeñado en tal advenimiento sólo un papel análogo al de las flechas de Filoctetes, felices y funestas”, en *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, 2ª ed., p.467. A esta conciencia de lo individual, como rasgo característico de los siglos XIV y XV,

Para el hombre medieval, detrás de los objetos del mundo cotidiano hay una multiplicidad de fuerzas ocultas que actúan de forma imprevisible, lo que le llevó a racionalizar lo sobrenatural, distinguiendo entre la apariencia y la realidad, el *sensus* y la *sententia*, el *meollo* y la *corteza*. Desde el célebre pasaje de Gonzalo de Berceo, situado en la introducción a sus *Milagros de Nuestra Señora* (“Sennores e amigos, lo que dicho avemos / palabra es oscura, exponer-la queremos: / tolgamos la *corteza*, al *meollo* entremos, / prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos”), es frecuente la invitación al lector para que descubra lo que se oculta bajo la superficie del texto, siguiendo en esto una corriente alegórica, ligada a la tipología bíblica, que consideraba el mundo físico como una representación del universo y que, en el caso de Juan Ruiz, no hace más que recoger una tradición que se remonta a San Isidoro, el cual define la alegoría como “decir una cosa significando otra” (*Etimologías*, Libro XX), incorporada más tarde por Hugo de San Víctor, Rabano Mauro y Alain de Lille, y que afecta a la composición misma del *Libro de Buen Amor*, desde la intención didáctica del prólogo a la apertura interpretativa del epílogo, pasando por la autobiografía amorosa disfrazada de moralidad, que funciona como hilo textual de un conjunto bastante heterogéneo, y por multitud de *exempla* en los que la ficción se mezcla con el didactismo para hacer el relato más creíble.

Dado que el libro ofrece varios niveles de significación y, por ello, distintas lecturas, lo cual contribuye a su persistente ambigüedad, es preciso tener en cuenta, ya desde el principio, que la lectura o interpretación alegórica del libro, una entre varias posibles, no excluye la representación, sino que, basándose en ella, deja siempre un resto irreducible, un enigma a descifrar, lo cual supone, desde el punto de vista lingüístico, la posibilidad que tiene el lenguaje de configurar su propia imposibilidad. Aunque en la estética medieval el símbolo y la alegoría aparecen relacionados, no son lo mismo. A diferencia del símbolo, que se mueve de lo material a lo trascendente, la alegoría, al basarse en la correspondencia entre lo concreto y lo abstracto, afecta a la visión de la realidad entera, estableciéndose como modo de análisis y conocimiento. Al ser la alegoría un signo de lo oculto, en su organización pueden combinarse varios sentidos. Un ejemplo: *domus* se dice de un edificio (sentido literal), del alma (sentido moral), de la iglesia (sentido alegórico) y de la gloria celeste (sentido anagógico). Además, muchos elementos de la alegoría medieval venían suministrados ya por la tradición mitológica, como sucede con el viaje de Dante al Otro Mundo, que reproduce el de Virgilio en el Libro VI de la *Eneida*, de manera que para un escritor formado en la retórica clásica, como lo fue Juan Ruiz, la inter-

---

se ha referido también Jacques Le Goff en su estudio, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1985, pp.179-187.

pretación alegórica, utilizada en las *artes praedicandi* para dar a entender otra cosa, se convierte en el núcleo de la construcción doctrinal. Desde el siglo XIII, la retórica como fuente de conocimiento para el predicador hizo que el sentido alegórico, entendido como la “inteligencia no sin imaginación”, en palabras de Ricardo de San Víctor, diese sus mejores frutos cuando se convierte en la interpretación final oculta tras el significado literal. En los *exempla* del *Libro de Buen Amor*, donde la historia encubre una intención moralizante, la alegoría, tal como la emplea Juan Ruiz, rara vez se queda en la superficie literal, sino que busca romper la cáscara, pues lo que gusta a la inteligencia no es la letra, sino la figura<sup>2</sup>.

Si la composición del libro se ajusta al patrón exegetico de entender lo real bajo lo aparente, pues al principio dice el autor (“Non creades que es libro neçio, de devaneo, / nin tengades por chufa algo que en él leo: / ca, segund buen dinero yaze en vil correo, / ansí en feo libro está saber non feo”, C.16), y al final (“Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa / non creo que es chica, ante es grand prosa, / que sobre cada fabla se entiende otra cosa / sin la que se alegra en la razón fermosa”, c.1631), es lógico que las fábulas que aparecen dentro del relato respondan también a este deseo de buscar el sentido más profundo, a lo que contribuye la voluntad de simetría del estilo gótico. Empezando por “la disputación que los griegos e los romanos en uno ovieron” (cs.44-70), que discurre bajo el signo de la equívocidad tanto en los gestos como en las palabras, la moraleja se resuelve así:

La bulra que oyeres non la tengas en vil;  
la manera del libro entiéndela sutil;  
que saber bien e mal, decir encubierto e doñeguil,  
tú non fallarás uno de trobadores mill.

Fallarás muchas garças, non fallarás un uevo;  
remendar bien no sabe todo alfayate nuevo:  
a trobar con locura non creas que me muevo;  
lo que buen amor dize, con razón te lo pruevo.

En general a todos fabla la escriptura:  
los cuerdos con buen sesso entenderán la cordura;

<sup>2</sup> En cuanto a la relación de la alegoría con la retórica, sobre todo por lo que se refiere a la teoría de los cuatro sentidos, literal, tropológico, alegórico y anagógico, véase el estudio de James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, México, FCE, 1986, pp. 275-361. Para una visión general de la alegoría dentro del ámbito hispánico, tengo en cuenta el trabajo conjunto de R. Sanmartín Bastida y R. Vidal Doval (eds.), *La metamorfosis de la alegoría: Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Madrid, Iberoamericana, 2005. En cuanto a la selección de textos, sigo la edición de A. Blecua (Madrid, Cátedra, 1992), y tengo también presente la edición modernizada de N. Salvador Miguel (Madrid, Clásicos Marenstrum, 2004).

los mançebos livianos guárdense de locura:  
escoja lo mejor el de buena ventura.

Las del buen amor son razones encubiertas:  
trabaja do fallares las sus señales çiertas;  
si la razón entiendes o en el sesso açiertas,  
non dirás mal del libro que agora refiertas.

La insistencia sobre la ambigüedad del texto constituye a la vez una afirmación del autor y un desafío al oyente. En efecto, aunque el libro se dirige a un público lo más amplio posible (“En general a todos fabla la escriptura”), su interpretación exige un lector ingenioso (“la manera del libro entiéndela *sotil*”), pues ya desde la poesía provenzal *bona amors* (“buen amor”) se entendía como sinónimo de *fin’ amors* (“amor cortés, refinado”), de ahí la alusión a la poesía trovadoresca (“tú non fallarás uno de *trobadores* mill”). Sólo un lector culto y experimentado puede comprender el verdadero sentido del libro, su mensaje escondido (“Las del buen amor son razones *encubiertas*”), por eso los proverbios de las garzas y del sastre ilustran el sentido didáctico del pasaje, que no debe separarse del artístico, pues lo que importa es decirlo todo de manera elegante (“que saber bien e mal, dezir encubierto e doñeguil”), siendo la elegancia de la dicción el resultado de una correcta interpretación del libro (“si la razón entiendes o en el sesso açiertas”). Lo cual nos hace pensar que la alegoría, al menos tal como la emplea aquí Juan Ruiz, trata de decir dos cosas a la vez (“saber bien e mal”), y se utiliza como una especie de técnica contrapuntística, cuyo objetivo primordial es ofrecernos una visión de conjunto<sup>3</sup>.

Las alegorías acostumbran a ser luchas entre poderes simbólicos. En la antigua *psicomaquia*, donde hay una lucha dispuesta hacia la liberación final del héroe, las personificaciones de virtudes y vicios actúan como agentes alegóricos, cuya función es crear una sensación de personalidad ante nuestros ojos. En esa tradición se inscriben las *cuatro cantigas de serrana* (cs. 950-1042), donde el viaje simbólico por la sierra constituye una prueba, según revela la cita de San Pablo al comienzo de la primera (“*Provar todas las cosas*”), a través de la cual hay una lucha entre la razón y la sensualidad, una

---

<sup>3</sup> En los estudios medievales, los términos vulgares *corteza* y *meollo* se sustituyen con *sensus* y *sentencia*. Mientras el primero se aplica al sentido literal del texto, el segundo se identifica más con la ficción. De ambos habla Hugo de San Víctor en su *Didascalicon. De estudio legendi*. Para una exposición más completa, véase el trabajo de Thomas R. Hart, *La Alegoría en el Libro de Buen Amor*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, pp. 14-16. En cuanto a la relación de la alegoría con la técnica musical del contrapunto, mediante la cual una idea abstracta halla su correspondencia en una imagen concreta, véase el estudio de N. Frye, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, págs. 85-95.

sublimación de lo monstruoso y diabólico por lo espiritual, tal como se advierte en la súplica del Arcipreste a “Santa María del Vado”, situada a continuación del viaje simbólico. De las cuatro, tal vez sea la última la que mejor expresa la tradición popular de la serrana como mujer salvaje, representación de una personalidad primitiva, incompleta, cuya descripción animal y fantástica, revela, por contraste, un deseo de liberarse del dominio de las pasiones:

Nunca desde nascí pasé tan grand peligro  
de frío; al pie del puerto falléme con vestiglio,  
la más grande fantasma que vi en este siglo:  
yeguariza trefuda, talla de mal çeñiglo.

Con la coita del frío e de aquella grand elada,  
roguél que me quisiese ese día dar posada;  
díxome que.l plazía si.l fuese bien pagada:  
tovélo a Dios en merced e levóme a la Tablada.

Sus mienbros e su talla no son para callar,  
ca bien creed que era grand yegua cavallar;  
quien con ella luchase non se podría bien fallar:  
si ella non quisiese, non la podría aballar.

En [e]l Apocalipsi Sant Johan Evangelista  
non vido tal figura nin de tan mala vista;  
a grand hato daría lucha e grand conquista:  
non sé de quál diablo es tal fantasma quista.

La experiencia del viajero, sus aventuras en la sierra, le permite ver el mundo como es. La asociación de la serrana con el demonio (“non sé de quál diablo es tal fantasma quista”), dentro de un contexto erótico donde el viajero no ofrece resistencia (“Ove de fazer quanto quiso”) y lleva siempre las de perder (“quien con ella *luchase* non se podría bien fallar”), sirve para subrayar la unidad de lo diabólico y lo fantástico, siendo tal *figura diaboli* la representación alegórica de la mujer salvaje, de la *silvática*, que se muestra incapaz de dominar sus pasiones. Esa doble condición de la serrana como animal salvaje y monstruo fantástico, a la que alude la palabra *vestiglio*, pone de manifiesto la naturaleza paradójica de lo erótico, que expresa el conflicto entre la posibilidad y la imposibilidad. La abundancia de imágenes animales subraya la falta de equilibrio, pues el hombre está en armonía entre “el ángel” y “la bestia”, la negación de lo que nos es propio. Como en otros episodios, Juan Ruiz utiliza aquí el *exemplum ex contrariis* de la vieja retórica, pues el exceso animal de las pasiones, que proyecta una pérdida de equilibrio, se compensa por la presencia de lo figurado (“non vido tal *figura*”), que implica la realización del espíritu. Al moldearse mutuamente la realidad y la imaginación, lo tangible y lo fantástico,

de relación única del cuerpo espiritualizado, del contrapunto de sublimidad entre la serrana y la Virgen, irrumpe la palabra que ilumina el mundo<sup>4</sup>.

El episodio “De la pelea que ovo Don Carnal con la Cuaresma”, que constituye la quinta parte del *Libro de Buen Amor* (cs.1067-1314), no puede entenderse sin la fusión de alegoría y parodia. Porque tanto el tema, que es el mismo de un poema francés del siglo XIII, *La Bataille de Caresme et de Charnage*, como la estructura del relato, dispuesta en dos partes: Batalla de Carnal y Cuaresma (cs.1067-1209); y Triunfo de Carnal y de don Amor (cs.1210-1314), sólo se explican en función de un espectáculo que tiende a exteriorizar el conflicto íntimo entre “buen amor” y “loco amor”, el deber cristiano y el placer, lo sagrado y lo profano, hasta que al final se produce el triunfo primaveral del amor, aunque éste sea pasajero. Por eso, más que la adopción de un estilo retórico, visible en el uso de formas epistolares y juglarescas, o la descripción de los ejércitos dispuestos para la batalla, armados con toda suerte de viandas, lo que interesa, desde una lectura alegórica, es la descripción de “la tienda de Amor” (cs.1265-1305), en la que, utilizando la fuente textual del *Libro de Alexandre* (cs.2375-2431), Juan Ruiz nos ofrece una representación simbólica de los meses del año, vigente en la tradición figurativa, con el objeto de que las cuatro estaciones, en analogía con las cuatro edades del hombre, se conviertan en una visión de la vida humana como espera. Al final Juan Ruiz, consciente de que lo poético arraiga en la totalidad de la tierra, nos deja esta síntesis abarcadora:

Yo fui maravillado desque vi tal visión:  
cuidéme que soñaba pero que verdat son;  
rogué a mi señor que me diese razón  
por do yo entendiese qué era e qué non.

El mi señor Don Amor, como omne letrado,  
en sola una copla puso todo el tratado  
por do el que lo oyere será çertificado;  
ésta fue su respuesta, su dicho abreviado:

---

<sup>4</sup> Aludiendo a la relación entre el sentido histórico y el figurado, señala E.Auerbach: “Pero el sentido histórico y el sentido velado no se excluyen entre sí: el uno y el otro coexisten. La estructura figural preserva el sentido histórico, lo interpreta de un modo revelador y solamente puede interpretarlo en tanto lo preserve”, en *Figura*, Madrid, Trotta, 1998, p.120. En cuanto a la figura del “salvaje” o *silvaticus*, que se remonta al personaje de Enkidu en la epopeya sumeria de Gilgamesh y deja una notable descendencia en la tradición occidental, remito al estudio de R.Bartra, *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Destino, 1996. Sobre el lenguaje sexual en las cuatro *cantigas de serrana*, véase mi ensayo, “Las aventuras de la carne en el *Libro de Buen Amor*”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, Vol.I, págs. 1083-1094.



“El tablero, la tabla, la dança, la carrera  
son quatro temporadas del año del espera;  
los omes son los meses, cosa es verdadera,  
andan e non se alcançan, atiéndense en ribera”.

En las visiones medievales, sean genuinas o inconscientes, es frecuente el propósito de enseñar a través de símbolos. Sin embargo, no estamos aquí ante una visión más, sino que nos hallamos ante una representación abreviada del tránsito de la vida hacia la muerte, según revelan “El tablero, la tabla, la dança, la carrera”, signos del discurso temporal, en donde la conciencia de lo efímero, dentro de la asociación de la vida humana con las cuatro estaciones del año (“los omes son los meses”), asociadas a la alternancia del ciclo cósmico, sirve para ilustrar la herida con que esa orilla nos marca (“atiéndense en *ribera*”). En realidad, tal visión había comenzado ya con la venida del Amor (“Dirévos una pelea que una noche me vino”, c. 181a), sin la cual no se entiende la descripción de la tienda (cs. 1265-1268), imagen de la cúpula celeste, ni la agrupación de los meses al límite del año siguiente, que prefigura un impulso hacia el más allá, hacia lo desconocido, que es la condición no decible del lenguaje humano. El hecho de que el relato nos introduzca en el ámbito de lo maravilloso (“Yo fui *maravillado* desque vi tal visión”), cuya irrupción en la cultura erudita se da ya en los siglos XII y XIII, prueba una tendencia a despojarlo de lo imprevisible y a racionalizarlo por medio de imágenes tomadas de la realidad cotidiana. De este modo, la aparición del Amor, ligado a la regularidad de las estaciones, revela una forma de resistencia cultural frente a la ideología dominante<sup>5</sup>.

Las aventuras amorosas con doña Endrina y la monja doña Garoza son las más extensas y elaboradas del libro. Además, en la segunda, Juan Ruiz sustituye el tono satírico, frecuente en la “canción de la monja pesarosa”, restringida a la tradición folklórica, por uno más sentimental y didáctico, con el que se pretende distinguir entre lo aparente y lo auténtico. No deja de resultar significativo que, dentro de un episodio completo como éste, marcado por la inclusión de abundantes fábulas, como la del gallo que encuentra un zafiro en un muladar y cuyo valor no sabe apreciar, se aplique por analogía a la comprensión del libro (“Muchos leen el libro e tiénelo en poder / que non saben qué leen nin lo

---

<sup>5</sup> Lo maravilloso, al hundir sus raíces en lo desconocido, forma parte de un mundo inquietante y ambiguo. En este sentido, lo que hace la alegoría es recuperar lo maravilloso a través de explicaciones simbólicas y moralizantes, pero dentro del orden natural. Desde este punto de vista, véase el estudio de Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE, 1983, pág. 182. En cuanto a la descripción de la tienda de Amor, que se extiende a una consideración del libro como “una alegoría de la vida humana”, remito al documentado ensayo de H. Salvador Martínez, “La tienda de Amor, espejo de la vida humana”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI (1977), págs. 59-95.

pueden entender, / tienen algunos cosa preciada e de querer, / que non le ponen onra, lo que devía aver”, c. 1390), dando así a entender que no hay verdad sin error, buen amor sin loco amor, de manera que, al final del episodio, el “linpio amor” sólo se alcanza tras la experiencia del amor necio, cuando éste, después de haberse desprendido de todas esas vestiduras que recubren su verdadero sentido, entra en el orden del amor divino:

Oteóme de unos ojos que paresçían candela:  
yo sospiré por ellos, diz mi corazón: “¡Hela!”  
Fuime para la dueña, fablóme e fabléla,  
enamoróme la monja e yo enamoréla.

Resçibióme la dueña por su buen servidor;  
sienpre le fui mandado e leal amador;  
mucho de bien me fizo con Dios en linpio amor:  
en quanto ella fue biva, Dios fue mi guñador.

Con mucha oraçión a Dios por mi rogava,  
con la su abstinencia mucho me ayudava;  
la su vida muy linpia en Dios se deleitava:  
en locura del mundo nunca se trabajava.

Para tales amores son las religiosas,  
para rogar a Dios con obras piadosas,  
que para amor del mundo mucho son peligrosas,  
e son las escuçeras perezosas, mitrosas.

En la historia de doña Garoza todo se destina a lograr convencer a la monja de las pretensiones del Arcipreste. De ahí que las fábulas incluidas en el relato estén llenas de alusiones eróticas y funcionen como alegorías sexuales, en las que hay una íntima conexión entre lo físico y lo espiritual (“Dios no se puede ofender gravemente cuando uno se deja arrastrar por el amor, porque lo que se hace por el impulso de la naturaleza, se puede fácilmente limpiar con la expiación”, nos dice Andreas Capellanus en su *De arte honeste amandi*), la religión y el amor sexual. Por eso, la primera copla de este pasaje (c. 1502), que describe el proceso amoroso que va desde la mirada (“*Oteóme* de unos ojos que paresçían candela”) a la entrega (“enamoróme la monja e yo enamoréla”), pasando por el deseo de la posesión (“yo *sospiré* por ellos, diz mi corazón: ¡Hela!”), conduce al “linpio amor”, resultado del mutuo amor físico y espiritual, que requiere, en el caso del Arcipreste, la fidelidad (“leal amador”) y, en el de Garoza, la hospitalidad (“por su bien servidor”), expresiones que aluden claramente al código del amor cortés, en donde la alegoría surge como manifestación sensorial de sentimientos abstractos. Más allá de su referencia a lo plástico, lo que la figura anticipa desde el principio del episodio (“que de ese arçipreste me digas su figura”, 1484b), es una invitación urgente y dinámica a caer en las redes del amor. Es fácil suponer que, en el juego erótico entre el

clérigo y la monja, la serie de alegorías sexuales, que actúan con un sentido equívoco y transformador, no aparecen en su forma aislada de seducción o engaño, sino con un sentido global, como una pugna dialéctica de inteligencia e instinto, encaminada al triunfo del Amor<sup>6</sup>.

Desde la perspectiva de la interpretación alegórica, los acontecimientos del pasado resisten a través del tiempo y anticipan la *otra* figura dentro de una visión totalizadora. Algo así ocurre con el sacrificio de Isaac, que prefigura la pasión del Cristo inmolado. De ahí que para Juan Ruiz, la interpretación alegórica de ciertos pasajes aparentemente desligados, pero unidos entre sí por un mismo motivo común, convertido en tópico literario, no sea expresión de lo codificado, sino de lo que se transforma o manifiesta de nuevo. Uno de esos hechos puntuales y relevantes con significación general es el que afecta a la supuesta prisión del Arcipreste. Aclarado el error histórico del copista Alfonso de Paradinas de designar como cardenal a don Gil de Albornoz ya en 1343, cuando no lo fue hasta 1350, queda ahora la interpretación textual, que debe basarse en las coplas 1-10, 1670-1683 y 1685-1689. Centrándonos en las dos últimas, que aparecen dentro de las “Cantigas de loores de Santa María”, género mariano bastante codificado desde Alfonso X, pero sin olvidar que la queja por la prisión no sólo aparece en el manuscrito de Salamanca (1343), sino también en la copla 787 de los otros manuscritos (“Corazón, que quisiste ser preso e tomado / de dueña que te tiene por demás olvidado, / posístete en *presión* e suspiros e cuidado: / penarás, ¡ay!, corazón tal olvidado, penado”), donde el uso de “presión” es figurado, el Arcipreste explica así a la Virgen María en el segundo de los cantares (c. 1674):

Del mundo salud e vida,  
de muerte destrüimiento,  
de graçia llena conplida,  
de coitados salvamiento:  
de aqueste dolor que siento  
en presión sin meresçer,  
tu me deña estorçer  
con el tu defendimiento.

---

<sup>6</sup> Respecto a la historia de doña Garoza, señala D.Ynduráin: “Este episodio es una obra completa, bien calculada y medida”, en *Las querellas del buen amor: lectura de Juan Ruiz*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001, pág. 18. De tales amores cortesianos, en los que la personificación alegórica juega un destacado papel, ha hablado C.S.Lewis en su trabajo, *La alegoría del amor. Estudios sobre la tradición medieval*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, pp.1-36. En cuanto a las connotaciones sexuales, implícitas en la historia de doña Garoza, tengo en cuenta el estudio de V.Reynal, *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*, Madrid, Playor, 1988, págs. 107-118.

De entrada, la oración con la que comienza el libro, en la que el autor suplica a Dios que le saque “d’esta mala presión” y apela para ello a la intercesión de la “Gloriosa, Madre de pecadores”, es una lamentación canónica, cuyo origen se remonta hasta el *Libro de Job* y deja una amplia descendencia, tanto en lo doctrinal (San Isidoro), como en lo literario (Berceo), hasta llegar a Juan Ruiz. Además, la repetición de idénticos términos a lo largo de los tres pasajes, como “presión”, “dolor” y “coita”, sobre todo este último, ya predominante en las cantigas gallego-portuguesas, revela un mismo clima afectivo y alude más a una tradición heredada que a una circunstancia real. Sin la invocación a la Virgen, que se introduce de forma natural en una escena ajustada a la ocasión, el oyente medieval no podría reconocerse en una misma experiencia: la salvación por medio de la gracia encarnada en la Gloriosa. En armonía con la apertura del prólogo, los cantares no hacen más que incidir en una representación alegórica donde el pecado produce tristeza (“de tan fuerte *tentaçión* / en que só, coitado, triste”, c. 1677cd), y sobre la que se construyó la leyenda del Arcipreste encarcelado en Toledo. Su alusión a la cárcel, que se corresponde con la situación del ser humano en la vida, responde a un deseo de liberar el cuerpo oprimido por el pecado, de hacerlo partícipe de la eternidad<sup>7</sup>.

En la medida en que el libro desempeña el papel de intermediario entre el autor y el lector, comparte algo de ambos y se convierte en representación de la realidad entera. Y si al final los cuatro cantares a la Virgen se corresponden con los Gozos del comienzo, revelando así una cuidadosa simetría estructural, lo mismo sucede en la consideración del libro como un texto de sentido oculto que hay que desvelar. Teniendo en cuenta que se escribe bajo el dictado de la memoria y que Juan Ruiz lo hace dentro de una tradición en la que el libro funciona como imagen del cosmos, no sorprende su obstinación por preservar la apertura, pues detrás de toda realidad existe otra todavía más tangible. De ahí que el esfuerzo inicial por interpretar el sentido del libro (“Las del buen amor son razones encubiertas: / trabaja do fallares las sus señales çiertas; / si la razón entiendes o en el sesso açiertas, / non dirás mal del libro que agora refiertas”, c.68), ya que no tenemos otra realidad que aquella que nos ofrecen los libros,

---

<sup>7</sup> Refiriéndose a la relación del autor con lugares comunes de la devoción mariana, señala María Rosa Lida de Malkiel: “O sea: el poeta, sin olvidar el concepto teológico cristiano del hombre como pecador por esencia, se recomienda a la Virgen, alegando que, fuera de esa conducta esencial, no ha cometido falta, y acaba la súplica en el mismo tono general, rogando a la Virgen que lo guarde, no de prisión ni de enemigos, sino de tan fuerte tentación”, en *Juan Ruiz. Selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, pág. 272. En esta misma línea se sitúa el trabajo de Alicia C. de Ferraresi, *De amor y poesía en la España medieval. Prólogo a Juan Ruiz*, México, El Colegio de México, 1976.

halle su continuidad en la posibilidad que ofrece la revelación de un futuro siempre abierto, donde el texto necesita de la glosa para su entendimiento:

Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa  
non creo que es chica, ante es bien grand prosa,  
que sobre cada fabla se entiende otra cosa  
sin la que se alega en la razón fermosa.

De la santidad mucha es bien grand liçionario,  
mas de juego e de burla es chico breviario;  
por ende fago punto e çierro mi almario:  
séavos chica fabla, solaz e letüario.

En la Edad Media el libro se presenta como unidad de texto y glosa. La función de ésta era aclarar el sentido del texto, por eso en el *Libro de Buen Amor* cada una de las fábulas va seguida de un amplio comentario, que es lo que permite que el relato sea entendido. De hecho, la “chica fabla” exige la “grand prosa”, como “la santidad” el “juego”, de manera que la vida misma del libro requiere de un lector que complete su sentido. Juan Ruiz soñó con un libro que reprodujera el sueño de la vida, de ahí su intento por devolver a la palabra la plenitud del sentido, mezclando lo serio y lo festivo en un espectáculo juglaresco, lleno de animación, que reclama la complicidad del oyente. El gesto de abrir el libro, de iniciar su lectura (“Agora comencemos el libro del Arcipreste”, será la fórmula utilizada en épocas posteriores para reclamar la atención de los oyentes), supone ya una ruptura, un corte en el sentido retórico del texto, para dejarle una posibilidad de hablar por sí solo. La alegoría nos obliga a adoptar una distancia, una tensión entre el texto y su representación, y es en esa distancia donde la escritura empieza a formarse<sup>8</sup>.

Cuando se habla de la alegoría, se suele aludir a una forma fija, opuesta al cambio, dentro de un orden jerárquico en el que los seres y las cosas se encuentran en el mismo nivel simbólico. Desde el momento en que el león aparece como rey de los animales o el águila como reina de las aves, el público medieval los convierte en estereotipos de un sistema prefijado. Es lo que sucede con la Danza de la Muerte tradicional, donde el papa o el rey son los primeros en aparecer, de acuerdo con su función prioritaria dentro de la escala social, mientras que el loco o el anticristo suelen ser los últimos. Y lo mismo sucede

<sup>8</sup> Para la relación entre la escritura y el libro, que se remonta hasta el dios egipcio Theut y cuyo carácter sagrado no ha dejado de mantener a lo largo de la tradición occidental, desde la Biblia hasta la época de Shakespeare, para quien escribir poesía consiste en copiar lo que aparece escrito en el Libro de la Naturaleza, véase el trabajo de E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1976, Vol.II, págs. 423-489. En cuanto a la relación *texto-glosa*, remito al ensayo de L. Spitzer, “En torno al arte del Arcipreste de Hita”, en *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1955, págs. 116-120.

con la *Comedia*, en la que Dante, al considerarla como una visión profética inspirada por Dios, utiliza el *sensus allegoricus* para mostrar las relaciones entre teología y poesía, entre la vida terrenal y la del más allá, según ha demostrado Auerbach. Sin embargo, toda esta interpretación alegórica del mundo, altamente sistematizada, comienza a resquebrajarse con el paso del feudalismo caballeresco al individualismo burgués, cuya movilidad ya empieza a percibirse en las obras de Boccaccio, Chaucer y Juan Ruiz. Esa es la razón por la que en el *Libro de buen amor*, y ello sería un signo más de su ambivalencia, conviven al mismo tiempo ejemplos de alegoría que están más próximos al canon de la tradición católica, como sucede con la interpretación de los siete pecados capitales (cs. 217-320), especialmente el de la lujuria, y aquellos otros en los que se percibe una visión dinámica de la realidad, según podemos apreciar en el triunfo del amor después de la pelea entre don Carnal y doña Cuaresma (cs.1225-1314). Todo lo cual revela que, para Juan Ruiz, la alegoría no es sólo un medio de imitación, sino también de reconocimiento, logrado mediante la expansión de su naturaleza alusiva, la propia fuerza de la vida que él exalta creando<sup>9</sup>.

Desde este punto de vista, que hace del arte la expresión de nosotros mismos, la alegoría, sin renunciar a su sentido literal o primario, tiende a afirmarse en la negación de las fórmulas heredadas como soporte de lo que no se dice, aunque permanezca oculto dentro de la ilusión figurada (“el significado claro de la figura impide también que realice lo que implica su significado”, señala Paul de Man en *Alegorías de la lectura*), de manera que realizar una lectura alegórica del *Libro de Buen Amor* supone atribuir idéntico valor al amor divino y al humano, según revela la oración del Arcipreste en la que éste pide a Dios que le ayude a componer su libro de tal manera “que a los cuerpos alegre e a las almas preste” (13d), siendo esta conjunción del cuerpo y el espíritu lo que da sentido a su escritura. Dado que el cuerpo es la realización del espíritu, afirmarse en las cosas vulgares de la vida, que fue la aspiración del estilo gótico, es lo que da al hombre la posibilidad de trascendencia, pues sólo reconocemos lo desconocido si antes experimentamos lo conocido. Por eso, lo que hace la alegoría, en su estabilidad inestable, es mostrar al hombre como “ser de

---

<sup>9</sup> El poder creador de la alegoría viene de la confrontación de dos sistemas distintos de significación, el literal y el figurado. Aludiendo a ello, señala A.Fletcher: “Las alegorías, más que los sombríos sistemas que tienen fama de ser, son luchas entre poderes simbólicos”, en *Alegoría, Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002, pág. 31. En cuanto a la interpretación alegórica de la *Comedia*, vista como configuración de la experiencia vital del hombre hacia un destino último, remito al estudio de E.Auerbach, *Dante, poeta del mundo terrenal*, Barcelona, El Acantilado, 2008, Sobre el tratamiento de la alegoría en la descripción de los siete pecados capitales, véase el trabajo de E.Oyola, *Los pecados capitales en la literatura medieval española*, Barcelona, Puvill Editor, 1979, págs. 101-161.

horizontes”, abrir una distancia en el ámbito de la creación, donde lo más cercano es también lo más lejano. Y como el hombre es su trascendencia, el arte de Juan Ruiz consiste en ser totalmente la persona que se expresa a través del gesto. Si lo gestual tiene tan clara presencia en el libro del Arcipreste, del que tal vez sería el máximo ejemplo la disputa entre griegos y romanos, es porque la palabra sin el gesto es una palabra mutilada, incompleta. Al ser la palabra gesto, expresión primera de estar en el mundo, lo que busca la alegoría, en cuanto forma específica de comunicación, es representar la individualidad de la persona, hacer visible lo invisible, convertirse en el medio inmediato de su presencia en el mundo. En realidad, la alegoría no se separa de lo que contempla, sino que señala la presencia de lo real. Por medio de la alegoría se establece un contacto del espíritu con el mundo material. Con ella, Juan Ruiz tiende a mostrarnos una palabra siempre aplazada e infinitamente más esencial, revelándonos un desplazamiento de lo tipológico a lo humano, la configuración de una escritura en que lo individual se hace expresión<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> La alegoría no aparece como un recurso más en las obras medievales, sino que pertenece al ámbito significativo de otras figuras, como la imagen y la metáfora, debido a su carácter *alusivo*, y responde al sincretismo cultural de la época. Refiriéndose a su sentido aglutinante, señala D.Cvitanovic: “Su uso, tan arraigado a lo largo de toda la Edad Media, revela particularmente en la literatura castellana de la época ese carácter de simbiosis cultural característica de la Península”, en *La alegoría en las letras hispánicas*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro editor, 1995, p.37. En cuanto a la función que desempeña la alegoría desde el punto de vista indecible de un texto, dentro del pensamiento moderno, tengo en cuenta el estudio de Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990.

